POLIÔNIMO: DEFINIÇÃO DE ALGUNS TERMOS RELATIVOS AOS PROCEDIMENTOS PÓS-TONAIS

Antenor Ferreira Corrêa
ECA-USP

Resumo:

Neste trabalho, pretende-se fornecer uma distinção conceitual sucinta entre as terminologias utilizadas para referir-se aos processos analítico-composicionais decorrentes da expansão do sistema tonal. Qual seria a diferença entre a tonalidade flutuante ou suspensa? No que a politonalidade distingue-se da pantonalidade? Todo dodecafonismo é atonal? Por tratar-se de um estudo crítico de caráter descritivo e interpretativo baseia-se em modelos metodológicos de análise de conteúdo fornecidos por Bardin (1977); todavia, a maior parte deste trabalho fundamenta-se nos escritos de Réti (1978) e Kostka (1999). A falta de consenso e de normatização para as terminologias usadas para tratar do repertório pós-tonal (sobretudo do início do século XX) justifica essa pesquisa, cujos resultados, embora parciais, viabilizam a compreensão dessas nomenclaturas, além de funcionar como ponto de partida para uma maior reflexão sobre o assunto.

Palavras-chave: pós-tonalidade; pantonalidade; atonalidade; tonalidade

Abstract:

Numerous terms may refer to post-tonal musical processes: free atonality, pantonality, pandiatonicism, free tonality, suspended tonality, and so on. Nonetheless, the Brazilian literature does not tell the difference between suspended and floating tonality, between free tonality and free atonality, nor between pantonality and polytonality. Can every twelve-tone music be considered atonal? This paper aims at presenting a conceptual distinction among several terms applied to analytical and compositional techniques that took place after the expansion of the tonal system. It also includes a few examples of these names. Theoretical background is based on Réti´s (1978) and Kostka´s (1999) writings. This discussion helps to understand that terminology and may also work as a starting-point for further reflection about this subject.

Key-words: *post-tonality; pantonality; atonality; tonality*

Introdução

A proliferação de várias tendências, no início do século XX, para tratar o material musical e entendimentos diversos por parte dos autores que teorizaram sobre essas práticas acabaram por criar dificuldades terminológicas na designação dessas técnicas, impasses que não foram satisfatoriamente resolvidos. Há exemplos de autores denominando como atonal livre o procedimento entendido por outros como pantonal, ou usando o termo dodecafônico como sinônimo de atonal (realidades diversas, como ver-se-á adiante). Tendo em vista essas divergências, pretende-se, por meio da elaboração de uma lista de verbetes explicativos, fornecer uma breve distinção entre os conceitos envolvidos de maneira a delimitar e exemplificar alguns desses procedimentos analítico-composicionais surgidos a partir do pós-romantismo e desenvolvidos pelos compositores da prática pós-tonal. Esta pesquisa decorre de minha dissertação de mestrado *Estruturações Harmônicas Posteriores à Prática Comum*, defendida no programa de Pós-Graduação do Instituto de Artes da UNESP em 2004. Espera-se que as definições e entendimentos aqui trabalhadas não fiquem restritas ao uso adequado da nomenclatura, mas, também, sirvam como ponto de partida para a expansão da sistematização dos temas relativos ao repertório pós-tonal.

Apontamentos Preliminares

Basicamente é possível elencar dois tipos de processos composicionais: aqueles possuidores de um centro de atração tonal e os que prescindem da existência do mesmo. Apesar de ampla, essa divisão já apresenta o primeiro obstáculo semântico a ser superado, quer seja, o entendimento do adjetivo *tonal*. Uma qualidade *tonal*, por si só, não pressupõe a existência de um pólo de atração. *Tonal*, bem como *sistema tonal*, refere-se a relações de alturas (opondo-se, por exemplo, a relações métricas, dinâmicas ou timbrísticas) sem implicações para com um centro atrativo. Com isto, torna-se clara a discordância de Schoenberg contra o adjetivo *atonal* com o qual queriam classificar a sua música, já que esta não prescindia, obviamente, de relações sonoras, mas sim da existência da *tônica*. Deste modo, qualquer composição que se utilize de alturas será *tonal*, possuindo ou não um centro *tônico*. A partir dessa grande divisão, torna-se possível agrupar as designações para as práticas *pós-tonais* em 3 categorias: a) aquelas que implicam na existência de relações funcionais formais para com um centro ou pólo de atração; b) aquelas em que existe uma renúncia ou ausência intencional de relacionamento para com um centro tônico; c) aquela que admite para com um pólo atrativo relações formais e *fenomênicas*, isto é, relações não notadas na

superfície musical, mas geradas pela percepção que recria “relações ocultas entre vários pontos de uma teia melódica ou contrapontística” (RÉTI, 1978, p. 65). Cada uma dessas categorias apresenta procedimentos característicos que serão descritos a seguir.

A primeira categoria compreende as seguintes designações:

Tonalidade expandida: também chamada de tonalidade estendida, pois estende a tonalidade inicial da obra para regiões harmônicas distantes, por meio do uso intenso do cromatismo. Esse processo visa a evitar a confirmação da tônica pelo gradual afastamento dela e de suas regiões próximas, impedindo assim, a identificação perceptual do centro tônico primário da obra. Nesse processo, o relacionamento funcional é substituído pelo relacionamento acórdico. No relacionamento funcional os acordes são considerados pela relação que mantém para com o centro tônico da obra; no acórdico, as relações acontecem a partir da movimentação linear de entidade para entidade, envolvidas na passagem em questão. Assim, na tonalidade expandida, a movimentação acórdica baseada, por exemplo, no ciclo de quintas é substituída pelo relacionamento cromático, que funciona como o elo de ligação mais próximo entre os acordes. O Ex. 1 apresenta uma sucessão iniciada em um acorde de *Fm* com sétima no baixo cuja movimentação é realizada, predominantemente, por meio de cromatismos, fazendo com que a indução para um pólo de atração seja enfraquecida. Nota-se que as harmonias usadas não pertencem exclusivamente ao campo harmônico de *Fm*, este é estendido pelo acréscimo de acordes de outras regiões tonais. São, também, exemplos desse procedimento os Prelúdios n°s. 2 e 4 do Op. 28 de Chopin.

Tonalidade suspensa: primordialmente ocorreu em passagens ou seções musicais onde as relações para com o centro tonal estavam mascaradas, mas não suprimidas; posteriormente suas características foram empregadas como estrutura global das composições. Não existe a intenção de rompimento com o centro tonal, já que a tonalidade encontra-se presente de maneira ambígua ou não explícita. A tonalidade suspensa é lograda pelo uso de elementos debilitadores do sentimento tonal, como (Cf. PISTON, 1998, p. 507): acordes complexos; atribuição de funções tradicionais para acordes que não sejam constituídos por tríades; resoluções irregulares; variações rápidas do passo harmônico; modulação freqüente e continuada; modos escalas mistas; funções tonais longínquas, “deslocação do centro tonal mediante a ampliação do princípio da dominante secundária” (PISTON, *loc. cit.*); *clusters* e poliacordes, entre outros. O emprego desses elementos tem o propósito de não permitir a identificação do centro tonal. No Ex. 2, nota-se o uso de alguns desses elementos, como: movimento paralelo de tríades *Gb/Bb, Fm/Ab, Ebm/Gb, Db/F* (comp. 33); emprego

do agregado acórdico desfuncionalizado *Ab-Cb-D-F-Bb* (comp. 34); não resolução de tensões (acorde diminuto do comp. 37); utilização de modos ou escalas não convencionais, como tons inteiros (comp. 39-40), cromática (comp. 47-48); uso de linhas melódicas não funcionais, como a subida usando as notas do hexacorde *G-A-B-Db-Eb*, porém, chegando em *Db,* sonoridade contrastante com o que fora exposto até o momento*;* tonicizações locais, como a chegada em *Gb* (comp. 53) preparada pelo pedal em *Db;* não resolução de dissonâncias, comp. 52, cujas notas caminham diretamente ao acorde de *Gb*.

Tonalidade flutuante: processo composicional que não se atém a um único pólo atrativo, mas "flutua" ao redor de várias tônicas sem se direcionar efetivamente para um centro exclusivo. Com isso, uma vaguesa harmônica é impingida ao discurso musical. Pode haver o uso de harmonia triádica, embora sem sugerir subordinações a nenhuma tônica em especial. Guarda semelhança com as sucessões de acordes empregadas nas seções de transição, sem que, como estas, atinjam objetivos harmônicos específicos. É um estado estrutural no qual várias tônicas exercem simultaneamente seu poder de atração, sem que uma destas torne-se o pólo conclusivo.

Algumas características desse processo podem ser observadas no Ex. 3: todos os acordes comportam classificação por superposição de terças; porém, não há movimento cadencial que induza a consideração de um deles como tônica desse trecho. No início, o acorde de *C#m* parece impor-se enquanto tônica; contudo, a tonicização da quinta (*G#*) desse acorde pelas suas sensíveis superior e inferior (*F##* e *A*), no reiterado motivo de acompanhamento, aliada à movimentação paralela de quintas (*C# -G#* para *D# - A#* que conferem um caráter *religioso* a este movimento, mas enfraquecem a independência entre as vozes) tornam obscura a identificação da tônica; há uma grande sucessão de acordes maiores alheios ao campo harmônico de *C#m* (c. 6-14); ocorre a mudança de modo menor para maior no ponto cadencial que poderia confirmar *C#m* como tônica (c. 14); nos compassos 21 e 22 há uma cadência (Sr – D – T) sobre *Db* [*Ebm* – *Ab7/5+* – Db7+].

Tonalismo livre: expressão usada por Dallin [*free tonality*] para indicar o procedimento composicional em que não há o reconhecimento de hierarquias entre as 12 notas à exceção da tônica, ou seja, a "função tônica tradicional é preservada, mas as outras 11 notas da escala são iguais, livres e independentes de cada outra" (DALLIN, 1975, p. 46). Geralmente há a indicação de armadura de clave, porém, com o intuito de facilitar a leitura. Não há resolução de notas alteradas, já que não se pode falar em nota fora da escala quando não se tem uma escala principal definida. Dallin admite que é tênue a linha divisória

entre o ultracromatismo pós-romântico e os procedimentos do tonalismo livre, sendo que neste, a contagem estatística do número de ocorrências de cada nota deve ser tomado como parâmetro para determinação do centro tonal.

Pandiatonicismo: "termo cunhado por Slonimsky para descrever a música que, em reação ao excessivo cromatismo tonal e à atonalidade, volta-se para os recursos da escala diatônica. Somente a ausência de características melódicas e de funções harmônicas separam-na da música diatônica convencional" (DALLIN, 1975, p. 136). Refere-se, então, ao uso livre das notas de uma escala diatônica, não restrito pelos princípios da harmonia tradicional. Esta técnica é, as vezes, referida como "harmonia de notas brancas" (Cf. PISTON, 1998, p. 487 e OWEN, 1992, p. 366). Algumas formações acórdicas presentes não podem ser explicadas pela superposição convencional de intervalos de terças, contudo, são notas pertencentes à escala diatônica de base.

2. A segunda categoria abarca os termos **atonalidade**, **atonalismo livre** e **dodecafonismo**.

A rigor, atonalismo livre e dodecafonismo são duas facetas da atonalidade, diferenciando-se pelo uso livre ou sistemático que o compositor faz dela. *Dodecafonismo* refere-se a uma técnica específica, que visava a fornecer uma base estrutural para os procedimentos atonais surgidos nas duas primeiras décadas do século XX, ao passo que *atonalismo livre* designa as composições atonais realizadas antes da promulgação da técnica dodecafônica. Dallin prefere os termos atonalidade *não-serial* e atonalidade *serial* para descrever estes procedimentos que renunciam à importância do centro tonal. *Grosso modo*, atonal significa ausência de centro tonal, contudo, Kostka oferece a seguinte definição: "música atonal é aquela em que o ouvinte não percebe o centro tonal" (1999, p. 106) e coloca a questão da percepção como mais um componente a ser levado em conta nas definições. Lansky e Perle apontam para duas características diferenciais entre esses conceitos: o alto grau de interdependência entre as dimensões da composição (como altura, ritmo, dinâmica, forma, etc.) apresentado pela tonalidade e o auxilio prestado pela existência de um vasto *corpus* teórico. Na atonalidade, contrariamente, as relações funcionais entre as dimensões musicais não são claramente definidas e a teoria não é suficientemente completa para sua compreensão, posto que, embora as obras atonais apresentem propriedades comuns, essas propriedades manifestam-se de maneiras diversas, quedando-se a forma como o mais elevado parâmetro unificador (cf. LANSKY & PERLE, 1980, p. 669-673). A atonalidade não possui lastro ou

vínculos hierárquicos, nem uma força esquemática estruturadora musical, mas é, antes, a ausência e negação dessas forças. O fato de compor sem uma base estrutural reguladora de suas relações, fez com que o estilo *livre* esbarrasse no problema do surgimento de resquícios tonais, principalmente de significados harmônicos, em meio ao discurso atonal. Decorreu dai a necessidade sentida, principalmente por Schoenberg, de restringir estas *sublevações* tonais, donde resultou sua técnica de composição com “doze notas relacionadas somente entre si”, que conferia uma firmeza à este tipo de estrutura não tonal, mas induzia a uma construção abstraída de significados harmônicos internos. Esse feito, em tese, impossibilitaria falar de uma harmonia dodecafônica (técnica que apresenta maior proximidade com o contraponto, porque os aglomerados sonoros resultam de movimentos lineares). Uma voz destoante desses entendimentos é a de Alois Hába. Para ele, tonal é toda música construída sobre alguma escala de base. Ao admitir a existência de escalas com mais de sete notas, chegando até a abranger todo total cromático, ou mesmo sistemas microtonais, toda música será tonal. Assim, “o conceito de *atonal* é equívoco e supérfluo” (HÁBA, 1984, p. 109).

3. A terceira categoria compreende um outro tipo de formação estrutural, a **pantonalidade**.

Na pantonalidade há a ocorrência de uma espécie de *tonalidade indireta*, isto é, uma tonalidade não aparente, mas engendrada pela percepção a partir da audição dos fenômenos sonoros. “Os grupos sonoros, como um todo, evocam uma atmosfera que não expressa nem atonalidade nem tonalidade, mas uma condição estrutural mais complexa, multitonal ou um estado pantonal” (RÉTI, 1978, p. 65). A pantonalidade resgata o tipo de unidade e atração tonal similar ao encontrado nas melodias gregorianas ou em cantos judaicos antigos, nos quais era possível sentir a união da melodia com uma nota fundamental de base sem a necessidade do mecanismo de resolução de tensão existente no uso de acordes. Esse relacionamento criou o tipo de tonalidade denominada *tonalidade melódica*. Nesta, a força que impele para a tônica está diretamente ligada à reiteração da altura (nota) tônica, compreendida como tal no ato da escuta. É preciso lembrar que a *altura* é o fator preponderante para a consecução da tonalidade. Réti constata nas composições de Debussy os primeiros indícios desse conceito, justamente por este resgatar o tipo de tonalidade melódica. A percepção da tonalidade por meio de alturas é caracterizada pelo fato de que repetições e retomadas acabam por atribuir um acento tônico à determinada nota no curso de uma compo-

sição, de modo que esta nota assuma um papel de tônica local, mesmo não havendo uma tonalidade única e global a governar toda a obra.

A pantonalidade pode ser entendida como conseqüência da confluência de vários procedimentos. Réti considera a tonalidade expandida, aliada às idéias de tônicas variáveis [*movable tonics*] e da flutuação harmônica, como catalizadora da pantonalidade. A pantonalidade difere da politonalidade (ou bitonalidade, pois, na maioria das vezes, verifica-se a existência de duas regiões tonais) não só pelo refinamento lingüístico causado pelo uso dos prefixos *poli* e *pan*, mas pela essência de seus fundamentos, pois politonalidade implica no possível uso de *várias* tonalidades, enquanto pantonalidade representa *todos* os relacionamentos tonais, quer sejam formais ou fenomênicos. Pantonalidade aplica o uso massivo de múltiplos centros tônicos, ao passo que a politonalidade geralmente limita-se à mera utilização conjunta de distintas armaduras de clave em distância intervalar de trítono ou segunda menor. "Pantonalidade é um conceito composicional genérico, como tonalidade ou atonalidade. Não pode ser definida por um esquema rígido ou por um conjunto de regras, mas pode fazer-se compreensível somente pela descrição de sua natureza e de seus efeitos, examinando-se suas diversas facetas e qualidades" (*ibid.*, p. 108). O Exemplo 4 apresenta uma aplicação desses princípios. Trata-se de um fragmento original que preserva a ambigüidade tonal ao criar uma atmosfera de não relacionamento direto. As flautas e clarinetes executam uma melodia que pode ser interpretada como possuindo um centro tônico em *Fm*. O vibrafone constrói uma linha de acompanhamento direcionada para o agudo, cujas notas de ponta sugerem o perfil melódico *B – C – D – F* suportado por um *Ab* repetido. As cordas e trompas (soando onde estão escritas) podem sugerir a seguinte sucessão de acordes: *Ab6*, *Db7+*, *Cm9*, *Bbm* o que não indicaria explicitamente nenhuma tônica específica. Os baixos reiteram um pedal na nota *B*. Observa-se assim, o procedimento descrito por Réti como multitonal, em que há a polarização, mesmo indireta, de vários centros tonais.

Conclusão

Sumariamente, pode-se compreender que duas características básicas perpassam a pluralidade de tendências musicais originadas, principalmente, no início do século XX, quer sejam, a orientação ao encontro da manutenção de centros tônicos (conduzindo à criação de técnicas que, de um modo mais ou menos evidente, conservavam uma funcionalidade harmônica) e a negação incondicional de quaisquer espécies de vínculos hierárquicos ou elos tonais (levando à ausência de significados harmônicos). Todavia, esse estado de coisas

apresentaria uma imbricação comum, pois, partindo dos pressupostos da incondicional tonalidade ou incondicional atonalidade, algo novo foi criado (resultado da confluência dos artifícios técnicos surgidos nesse período), um terceiro conceito: a pantonalidade. “A grande síntese das tendências musicais de nossa era” (*ibid.*, p. 118). Apesar da pluralidade de procedimentos composicionais surgidos no início do século XX apresentarem características similares, foi possível a realização de uma sistematização desses artifícios. O fato dos compositores não se restringirem a uma técnica específica, mas valerem-se de várias delas em uma mesma obra, dificulta a escolha dos exemplos e a elaboração de definições fechadas. Contudo, tendo por base trabalhos de consagrados teóricos, realizou-se uma formalização que, mesmo não sendo absoluta, se oferece enquanto uma delimitação satisfatória.

Referências Bibliográficas

BARDIN, Laurence. Análise de Conteúdo. Tradução: Luis Reto e Augusto Pinheiro. Lisboa: Edições 70, 1977.

CORRÊA, Antenor Ferreira. Estruturações Harmônicas Posteriores à Prática Comum – pantonalidade. São Paulo, 2004. Dissertação de Mestrado, Universidade Estadual Paulista – Unesp.

DALLIN, Leon. Techniques of Twentieth Century Composition. 3ª edição. Iowa: WM. C. Brown Company Publishers, 1975.

HÁBA, Alois. Nuevo Tratado de Armonia. Trad. Ramón Barce. Madrid: Real Musical, 1984.

KOSTKA, Stefan M. Materials and Techniques of Twentieth-Century Music. 2ª ed. New Jersey: Prentice-Hall Inc., 1999.

LANSKY, Paul e PERLE, George. “Atonality” . In: SADIE, Stanley (org). The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Londres: MacMillan, 1980, p. 669-673.

OWEN, Harold. Modal and Tonal Counterpoint. New York: Schirmer Books, 1992.

PISTON, Walter. Armonía. Quinta edição (1986) revisada e ampliada por Mark Devoto. Cooper City (EUA): Span Press Universitaria, 1998.

RETI, Rudolph R. Tonality, Atonality, Pantonality – a study of some trends in twentieth century music. Westport, Connecticut: Greenwood Press, 1978.

Exemplos musicais

Ex. 1: Camargo Guarnieri, Sonata n°. 3 para Cello e Piano, II Movimento (comp. 16-28), parte do piano.

Ex. 2: Debussy, *Jimbo´s Lullaby*, compassos 33-53

Ex. 3: Camargo Guarnieri, Sonata n°. 2 para Violoncelo e Piano, II mov. (comp. 3-22), parte do piano.

Ex. 4: fragmento construído com a aplicação de procedimentos pantonais (as notas soam onde escritas)